

Il teatro dialettale di Raffaele Protopapa: lingue, comicità, scortesie

Alessandro Bitonti*

*Tie, quandu parli, nu sulu ca dici verbi difettivi, ma
ai' nnu' offendentu*

[Metadata, citation and similar papers](#)

Università del Salento: ESE - Salento University Publishing

Abstract. *The paper concerns the use of dialect in the plays by Raffaele Protopapa, one of the most representative playwrights from Salento. The focus is on the comical effects that some dialectal features can produce in the development of the dramatic action. Particular attention is given to the comical efficacy of impoliteness: by adopting the General strategies of impoliteness by Leech, it's possible to show that in dialect comedies the infraction of pragmatic and politeness norms (such as protest, verbal aggression, imposition, distrust) leads to humor.*

Keywords: Dialect theatre, Raffaele Protopapa, impoliteness, pragmatics, comicality.

Riassunto. *L'articolo tratta dell'uso del dialetto nelle commedie di Raffaele Protopapa. Tema centrale sono le modalità con cui i tratti dialettali ottengono effetti comici nello sviluppo dell'azione drammatica ricorrendo a strategie di violazione delle norme di cortesia. L'analisi delle infrazioni alle regole pragmatiche è svolta in riferimento alle massime di Leech.*

Parole chiave: Teatro dialettale, Raffaele Protopapa, scortesie, pragmatica, comicità.

1. Introduzione

Nel panorama della ricerca linguistica e letteraria del Salento poco interesse desta la produzione drammaturgica in dialetto. Anche nella storia recente – nonostante l'aumento delle compagnie teatrali, degli spettacoli e l'ampliamento della partecipazione sociale – numerosi autori restano ancora poco noti (se non completamente ignorati) agli studi specialistici.

Così, al fine di colmare parzialmente un vuoto nella ricerca del settore, in questa sede si prenderà in esame la scrittura di Raffaele Protopapa, degno esponente della commedia salentina, le cui rappresentazioni hanno occupato buona parte del XX secolo e hanno intrattenuto diverse generazioni di leccesi, e non solo. In particolare, tenendo conto dello strettissimo rapporto fra dialettalità e teatro (§ 2), si indagheranno, da un lato, gli usi linguistici e i relativi effetti comici (§ 3), dall'altro, l'esercizio della scortesie linguistica (§ 4), quale tratto caratterizzante, che opera non soltanto sulla costruzione dell'azione scenica, ma anche sulla valenza umoristica e sulla caratterizzazione, nonché sui ruoli, dei personaggi¹.

* Brno-Lecce, alessandro.bitonti@virgilio.it, 235645@mail.muni.cz

¹ Cfr. D. MCINTYRE, D. BOUSFIELD, *(Im)politeness in fictional texts*, in J. CULPEPER, M. HAUGH, D.Z. KÁDÁR (a cura di), *The Palgrave handbook of linguistic (im)politeness*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 759-783.

2. Il teatro in dialetto

A partire dall'Unità nazionale e per buona parte del Novecento il teatro non ha rappresentato soltanto una risorsa economica e produttiva, ma anche un modello culturale dal potere aggregante che, in qualche misura, ha aiutato a livellare le disuguaglianze fra le classi sociali. Lo sottolinea P. Puppa², secondo il quale lo spettacolo teatrale è risultato «lo strumento centrale, egemonico, nella formazione dell'immaginario borghese e nell'organizzazione del divertimento serale: rito mondano, luogo di riconoscimento collettivo, filtro ideologico ed estetico, investimento economico».

A tutti gli effetti, tanto per la storia linguistica passata quanto per quella contemporanea, la rappresentazione teatrale è uno dei canali attraverso i quali la trasposizione di valori e di significati ha una forte incisività, in quanto, inglobando elementi cinesici, visivi e auditivi, consente una decodifica efficace del testo e, certamente, una più intensa partecipazione emotiva – che è, poi, lo scopo stesso del teatro – da parte del pubblico. Inoltre, il parlato scenico, più del testo scritto, ha dato la possibilità anche alle classi meno colte, per un verso, di prendere parte alla cultura intellettuale nazionale e, per l'altro, di condividere e di riconoscersi nel patrimonio culturale locale: così, il teatro è riuscito a diventare un prodotto artistico che investe tutte le classi sociali, dalla borghesia agli strati più popolari, proprio per la riproduzione di linguaggi, vicende, pensieri ed emozioni condivise e, in linea di massima, universali.

Ad avvicinare i gradini bassi della scala sociale al teatro è stata senza dubbio la commedia e l'alleanza che si instaura fra comicità e dialetto; tale legame, insieme alle più disparate abilità attoriali, è stato in grado di garantire «al testo teatrale un'oralità più che mai lontana dalla letteratura scritta» e di evitare «alla recitazione l'impaludamento nella falsa colloquialità, [...] in quell'insieme di convenzioni sceniche e drammaturgiche qualificato come 'antilingua'»³.

In opposizione alla tendenza unificatrice del teatro nazionale, nel teatro in dialetto coesiste il localismo, o il provincialismo, e la necessità dell'accessibilità linguistica; ancora P. Puppa (*Ivi*, p. 302) ritiene che in questo spazio della drammaturgia «il dialetto viene reinventato, riscritto in chiave espressionistica [...] onde favorire una coabitazione tra più forme linguistiche, in modo che il singolo parlante passi da un piano all'altro a secondo della sua sicurezza sociale». Il teatro dialettale è quindi spesso in grado di mescolare lingue, varietà e registri senza tensioni, forzature o manierismi.

Occorre ancora evidenziare un importante aspetto: lo spettacolo teatrale in dialetto è tuttora in parte – e infondatamente – stigmatizzato in quanto specchio di

² P. PUPPA, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in E. CECCHI, N. SAPEGNO (a cura di), *Storia della letteratura italiana. IX: Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 713-864. Citato in C. GIOVANARDI, P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 84.

³ P. PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012, p. 134. Sui concetti di parlato-parlato, parlato-scritto e parlato-recitato nel teatro italiano si veda anche G. NENCIONI, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983.

una cultura paesana, contadinesca, modesta. Proprio T. De Mauro⁴ riflette sul fatto che il cinema abbia favorito un'immagine provinciale dei dialetti e che tale immaginario abbia avuto un sicuro riflesso sul teatro dialettale. Già nel 1987 l'autore riteneva, come accade di frequente con i pregiudizi sociolinguistici, che la performance dialettale fosse disistimata nei piccoli centri e apprezzata, invece, nelle città; che ricevesse consenso dalle classi più scolarizzate e che fosse censurata dai parlanti meno istruiti, quelli più prossimi alla dialettologia esclusiva. Ebbene, «il gusto per il teatro in dialetto ha perduto ogni immediatezza ed ha assunto carattere riflesso e semicolto: nei centri minori, dove il dialetto è ancora un nemico da battere, il teatro dialettale è praticamente assente, mentre non lo è il teatro in lingua». Soltanto nelle grandi città, aree tendenzialmente più italianizzate, «le rappresentazioni dialettali hanno un mercato più propizio»⁵.

In realtà T. De Mauro invita a considerare le rappresentazioni teatrali dialettali, al pari delle produzioni in lingua, veicolo interclassistico con valenze drammaturgiche proprie: il dialetto, insieme alle sue strategie e ai diversi strumenti espressivi, agisce, soprattutto nel caso delle commedie, come mediatore fra la riproduzione dei valori e delle emozioni umane e il disimpegno, lo svago. Il coinvolgimento emotivo dell'uditorio resta garantito dal richiamo al localismo, in senso geoculturale e geolinguistico, oltre che, come vedremo nei paragrafi successivi, dal comico e dall'infrazione di regole pragmatiche.

3. Raffaele Protopapa: dialetto e comicità

Tra i commediografi più rappresentativi del teatro dialettale salentino c'è sicuramente il leccese Raffaele Protopapa (1907-1995), autore soprattutto di commedie in dialetto, ma anche di testi teatrali in lingua⁶.

Rispetto ad altri letterati o intellettuali locali a lui contemporanei, Protopapa è stato poco influenzato dalla cultura nazionale, non avendo avuto esperienze di formazione significative (fatta eccezione per una breve parentesi napoletana), ed è riuscito a porre al centro del proprio progetto scrittorio il Salento e in particolare la città di Lecce, con i suoi spazi, con la sua cultura popolare e al tempo stesso urbana, con la sua variegata dimensione umana fatta di personalità genuine, audaci, signorili e, a volte, dozzinali. Tale legame con il territorio è rilevato da D. Valli e A.G. D'Oria⁷ i quali scrivono:

in lui ha agito soprattutto la conoscenza di un Salento popolare, tutto compreso nella cronaca del quotidiano. Il suo merito principale è quello di avere creato una tradizione di teatro dialettale salentino [...]. Senza Lecce [...] non è comprensibile il teatro dialettale e popolare di Protopapa. I personaggi delle sue commedie possono essere indicati come tipi universali

⁴ T. DE MAURO, *Vicende linguistiche e teatro del Novecento*, in T. DE MAURO (a cura di), *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 63.

⁵ T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1991 (1^a ed. 1963), p. 124.

⁶ Ha anche svolto il ruolo di attore con la Compagnia d'Arte Drammatica "Piccolo Teatro" di Lecce, già Compagnia Stabile "A. Casavola".

⁷ D. VALLI, A.G. D'ORIA, *Novecento Letterario Leccese*, Lecce, Manni, 2002, p. 12.

di leccesità tanto nel nome quanto nei comportamenti. Il suo riso nasce dalla esasperazione di questi dati psicologici immessi in un cocktail fatto di spirito mordace, di casi fortuiti, di situazioni reali che arrivano al limite dell'ironia e del gioco.

Tutto ciò è particolarmente evidente nella nota raccolta "Teatro dialettale leccese" (Cfr. Protopapa 1974)⁸. Qui il toponimo *Lecce* compare in ben 113 occasioni, così anche l'aggettivo etnico *leccese*, che ha 26 occorrenze. Appaiono anche altri toponimi, come ad esempio *Galatina*, *Gallipuli*, *Cucumula*, nomi di opere architettoniche (es. *Porta Napuli*) e di luoghi di intrattenimento cittadino come il *Pulitiama*, in riferimento al noto teatro 'Politeama Greco'.

I protagonisti della maggior parte delle rappresentazioni nascono nel 1924 con "Lu Requenzinu e le ciàpezze", una prima breve commedia dalla quale già emergono i caratteri dei personaggi. Si tratta di una famiglia, i Cannetta, che vive nel centro storico del capoluogo salentino e che ha aspirazioni borghesi: il capofamiglia Pati Cenzi, calzolaio nelle prime piéce che diventa poi, grazie a una vincita alla lotteria, un usuraio (viene definito in "La furtuna" del 1944 come *struzzinu ex scarpapu*), Tora, la moglie, che fa da vera e propria spalla comica, e Requenzinu, il figlio irrequieto e malizioso dalla scarsa predisposizione allo studio. I nomi di questi personaggi, insieme ad altri minori (come ad esempio *Cicciu*, *Ronzu*, *Peppa*, *Cicia*, *Pascalinu*, *Tetta*), rimandano chiaramente all'antroponimia locale e popolare fatta di ipocoristici, di alterati, di allocutivi reverenziali, spesso accompagnati da soprannomi burleschi – come nei casi di *Don Felice Papagna* o *Don Ciccillu Menamé* – che ne caratterizzano l'indole e che hanno, certamente, una finalità canzonatoria. Lo stesso *Requenzinu*, antroponimo estraneo all'area e plausibilmente preso in prestito dalla commedia napoletana (*Requenzo*)⁹, sembra descrivere il carattere del giovane studente; il nome proprio potrebbe essere una rielaborazione della voce *cuènz* (anche *cònz*), un attrezzo utilizzato per la pesca, ma anche del verbo *cunzare* che ha il significato di accomodare, orchestrare, pianificare gli eventi a proprio vantaggio¹⁰.

Ma quali sono le lingue messe in gioco dal commediografo? Di quali espedienti discorsivi si serve per lo sviluppo dell'azione drammaturgica?

Naturalmente il dialetto è primario e predominante; lo stesso R. Protopapa¹¹ scrive nella prefazione alla prima edizione: «Perché il dialetto? Far parlare l'ita-

⁸ R. PROTOPAPA, *Teatro dialettale leccese*. "... per divertire me stesso", Lecce, Messapica, 1974. Tale collezione ha recentemente visto una nuova edizione, curata dai figli dell'autore, Annamaria e Francesco Protopapa, contenente 12 commedie scritte tra il 1925 e il 1984. Tutti gli esempi e i rinvii di questo saggio fanno riferimento a quest'ultima pubblicazione i cui testi sono stati rieditati dai curatori con alcuni simboli fonetici e segni grafici non convenzionali che, però, qui si è deciso di conservare. Cfr. R. PROTOPAPA, *Teatro dialettale leccese*. "... per divertire me stesso" (a cura di A. Protopapa, F. Protopapa), Monteroni di Lecce, Edizioni Esperidi, 2016.

⁹ *Requenzo* appare, ad esempio, in una commedia del 1868 di Antonio Petito dal titolo *Pulcinella creduto D.a Dorotea Pezza a ll'uocchio*.

¹⁰ Cfr. G. ROHLFS, *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, Galatina, Congedo, 1976 [ed. or. 1959].

¹¹ PROTOPAPA, *Teatro dialettale leccese*, cit., p. 5.

liano a personaggi tipicamente leccesi, trarli cioè dal loro ambiente naturale per una vana generalizzazione, sarebbe come mettere dei pesci in una gabbia d'uccelli e pretendere che cinguettino».

L'intento dell'autore è quello di allontanarsi dal parlato-recitato, dalla finta colloquialità, dalla simulazione di repertori linguistici inverosimili; il dialetto non viene sentito come blasono, né interpretato in termini folcloristici, ma diviene, al contrario, lingua vissuta, lingua della realtà, lingua della concretezza, sebbene sia, per Protopapa, anche lingua della tradizione e della cultura locale. È possibile individuare l'alto valore attribuito dall'autore al dialetto del capoluogo nelle parole di Pati Cenzi in "Lu rre te Lecce" (1):

- (1) 1 Pati: *La lingua nòscia è ttroppu civile...*
- 2 Tora: *... e ppe' cquistu nu' lla capiti.*
- 3 Nicola: *Si? E cce rrazza te lingua parlati?*
- 4 Pati, Tora, Requenzinu: *Lu leccese!*

Il dialetto leccese risulta, nelle battute della famiglia Cannetta, 'civile', talmente nobile o raffinato da apparire incomprensibile; ma è anche lingua funzionale e della comunicazione ordinaria all'interno della propria comunità, così come commenta Tora (2) nella stessa commedia poche battute più avanti:

- (2) 1 Tora: *Li colombi, a Lecce, li chiamamu palumbi. Stamu tra lleccesi e, parlandu leccese, nni capimu megghiu.*

È evidente, inoltre, la necessità di donare credibilità linguistica ma anche comicità al testo; per fare ciò l'autore colloca le interazioni all'interno di un continuum linguistico fatto non solo di dialetto, a tratti rustico e a tratti ibridato, ma anche di italiano e di altre lingue.

Così come avviene in buona parte delle produzioni teatrali dialettali, frequenti sono le interazioni mistilingui, con cambi di codice da e verso l'italiano, che non solo ampliano i registri espressivi della commedia, ma servono anche a indicare il coinvolgimento emotivo e a marcare i ruoli di potere fra i personaggi (3-5).

- (3) 1 Pati: *Ignorànta! Guarda e vedi un picca che mi ha combenàto... Mi ha stotàta la peppa... Ha mollàto tutto il tabacco. E mo', come fazzo? È l'unica peppa che tengo... E che io, se non fumo, no' capisco nienti.*
- (4) 1 Pati: *È ca io, quando mi stizzo, mi scërro e, invece di parlare a taliàno, parlo a talietto.*
- (5) 1 Tora: *Era buènu se turnànu δδi tiempi! Tandu, ammènu, li carùsi se utànu cu mme uàrdanu. Moi invece se òtanu te l'àutra parte.*
- 2 Pati: [...] *Anca a me, me piacià. Ca io, te caròso, mica scherzavo. Tenevo un mustàzzo che facià mpaccire tutte le caròse. Però, scia colli càosi strazzàti e stia sempre tesperàto. Oggigiorno invece sontu chi sontu.*

Mentre in (3) e in (4) i cambi di codice servono a enfatizzare la tensione e l'irritazione del capofamiglia, nell'esempio (5) Pati ricorre all'italiano per segnalare il sentimento di superiorità nei confronti della moglie. Dai casi riportati risulta chiaro il continuo ricorso all'idiotismo – frutto non solo dell'omofonia fra il lessico italiano e quello dialettale, ma anche dell'inadeguatezza dei personaggi nella gestione del codice nazionale – a fini comico-parodistici ed espressivi.

Al frequente mistilinguismo si affiancano numerose forme adattate messe in bocca a quasi tutti gli attori; si hanno allora casi di semplice adozione di marche fonetiche dell'area meridionale estrema su singoli lessemi (ess. *bellissimu*, *cupertina*, *bongiornu*), su polirematiche (es. *decottu te marva* 'decotto di malva', *a stienti* 'a stento') o su intere frasi (es. *È cchiù' nnutritivu e ccuntiene lu fosfuru* 'è più nutritivo e contiene il fosforo'). Consueto è altresì l'impiego di calchi sintattici sia dall'italiano (ess. *te cursa* 'di corsa', *a occhiu e croce* 'a occhio e croce') sia dal dialetto, come per l'interiezione *guarda e vedi* ricavata da 'uarda e biti'.

A garantire lo sviluppo comico e l'ilarità del pubblico ci pensano alcuni inserti in altre lingue e in altri dialetti proferiti da alcuni personaggi secondari. In "Le mbrogghie te lu Requenzinu", ad esempio, Ronzu deve fingere di essere settentrionale e si esprime inserendo nella conversazione formule come *mica* o *ostreggheta*; come nei turni 3 e 4 del passaggio (6):

- (6)
- 1 Requenzinu: [...] *Te raccomandandu, cu ssirma parla a italianu.*
 - 2 Ronzu: *Nu' ppozzu parlare leccese?*
 - 3 Requenzinu: *No, lu bidellu ete te Gorgonzola, e quandu parla, tice sempre: "Mica qua! Mica là!"*.
 - 4 Ronzu: *Aggiu capitu, comu parla la serva te patrunuma: "mica son vescia ostreggheta"*.

Ancora, in "Lu Requenzinu 'nnamuratu", la ballerina Titi Ritera, antroponimo dalla facile associazione con l'omofono 'tiritera', esprime la sua toscaneità – nei turni 1, 3 e 5 – attraverso la spirantizzazione (anche dove non prevista) e l'adozione di alcune forme pronominali caratteristiche (7).

- (7)
- (Entra la signorina Titi Ritera. Giovane, elegantissima, accento toscano, "c" aspirata)*
- 1 Titi: *L'è permesso?*
 - 2 Pati: *Avanti, avanti.*
 - 3 Titi: *'ome la sta' il nostro 'avaliere?*
 - 4 Pati: *(Si guarda intorno) Quale cavaliere?*
 - 5 Titi: *'ome? Un l'è 'avaliere?*

In alcune commedie, Protopapa gioca artificiosamente con le lingue di alcuni personaggi; basti pensare alle strategie di accomodamento (come nei turni 3 e 5), che creano dei veri e propri bisticci linguistici, messe in atto in "La pentola di Lucullo" da Pati Cenzi e da Tora per sostenere la comunicazione con il turista scozzese Lord Demogh (8):

- (8)
- 1 Pati: (*Grattandosi la testa*) *E mo' comu fazzu cu nni la spiecu a quiddu? (Al Lord) Inglisci... Sentisci... Sparisci pignatisci cu tutti pasulisci.*
 - 2 Lord Demogh: *Non capisco.*
 - 3 Tora: *Parlare io. Quàì essere trasuto stesso latro e avere rubata pignata di signoria e pasoli nesci. Mo' sta capisci?*
 - 4 Lord Demogh: *Capisco. Essere bugia. Ladro averlo acchiappato appena uscito porta questa casa, senza pentòla of Lucullo. (Categorico) Volere subito pentòla.*
 - 5 Pati: *Non ti ncazzàre troppo, che se no me ne vado di capo. Noi non avere più pignata te ssignoria. Aspettare lunedì e noi ccattarne una noa dalla chiazza.*
 - 6 Lord Demogh: *Non volere pentòla nuova. O dare mia pentòla of Lucullo o pagare me dieci milioni lire.*

Funzionale alla generazione dell'equivoco è la simulazione di arabismi in "Lu rre te Lecce" – qui l'azione si svolge a sud-est del deserto del Sahara; Tetta è una principessa e Nicola un ministro del re. Come evidente nella scena (9), si riproducono parole di fantasia che però corrispondono parzialmente al lessico dialettale leccese (*pipi mari* 'peperoncini piccanti', *bamba sciulu* 'imbecille') e che sviluppano scambi di battute dall'alto valore espressivo e burlesco.

- (9)
- 1 Tora: (*Lo saluta*) *Salam!*
 - 2 Nicola: *Salam! Tuzzi kuku zzappa zzippi pappa puru pipi mari?*
 - 3 Pati: *Nu' ssimu né pipi mari, né ttiaulicchi...*
 - 4 Requenzinu: *Sta pproa cu parla cu ddiversi dialetti. All'Africa nci nde suntu migghiare.*
 - 5 Tora: *Salam!*
 - 6 Nicola: (*Rivolto a Tora*) *Babaluki kalamatea fulbè?*
 - 7 Tetta: *Nu' ssuntu Fulbè.*
 - 8 Nicola: *E dde du tiàulu suntu? (Punta il dito verso Pati) Balulu? (Pati scuote la testa negativamente) Malulu? (Pati c.s) Bamba sciulu?*

Ulteriori fattori di rilievo sono i numerosi segnali discorsivi tipici dell'area che al variare della tonia realizzano diverse funzioni pragmatiche (ess. *nà, nah, meh, ah, sai, uhè, bah*)¹² e che servono a rendere ancora più realistico e verosimile il parlato in scena. Nella stessa direzione vanno le frequenti espressioni idiomatiche come *se ole Diu* 'se Dio vuole', *nu' nni ntona* 'non ne ha voglia', *mancu li cani*

¹² Cfr. I. TEMPESTA, *Dialetto e italiano in azione. I segnali discorsivi nel repertorio (meridionale) contemporaneo*, in G. RUFFINO, M. D'AGOSTINO (a cura di), *Storia della lingua italiana e dialettologia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2010, pp. 712-728. Inoltre, nei testi vanno segnalati alcuni marcatori dal valore meno polisemico, come per esempio *mai sia, uarda e bbiti, mena, còccia*.

‘non lo auguro a nessuno’. Protopapa è anche autore di creazioni inedite e fantasiose, come ad esempio *Mannaggia la ciuccia zzoppa te lu Ciccii Zzumpa!* ‘Mannaggia l’asina zoppa di Ciccii Zzumpa’ oppure *Mannaggia lu casu recotta te lu Ntoni Menzabotta!* ‘Mannaggia il formaggio di Ntoni Menzabotta’.

Rilevante ai fini della nostra trattazione è l’uso e l’abuso di insulti – spesso messi anche in catena – come ad esempio *fessa* ‘fesso’, *scemu* ‘scemo’, *rebbambità* ‘rimbambita’, *scigghiàta!* ‘sciatta’, *Piezzu te caliòtu ca nu’ ssi’ autru!* ‘Pezzo di farabutto che non sei altro’, *Screanzata, scostumàta, musitòrta, uècchicecàta!* ‘Screanzata, scostumata, musostorta, orba’, *Scarparàcciu, sacrestanu e stuta-candile!* ‘Calzolaiaccio, sagrestano e spegni-candele!’, *Struzzinu, camurrista e disonestu* ‘Strozzino, camorrista e disonesto’. Non mancano, come vedremo nel § 4, gli atti di minaccia, come *Mo’ te apru la capu e tte nde lleu le ratatite te intru alle metuòde* ‘Ora ti spacco la testa e ti tolgo le ragnatele dal cervello’, *Ièu te unchiu li mùsi* ‘Io ti gonfio la faccia’.

Tutti gli elementi appena descritti¹³ confermano che il plurilinguismo di Protopapa si manifesta sia in senso orizzontale sia in senso verticale¹⁴. L’orizzontalità si esprime mediante l’uso di varietà geografiche tipizzate, e stereotipate, e quindi con l’assegnazione di specifici contrassegni linguistici a determinati personaggi (come accadeva nella Commedia dell’arte); mentre il verticalismo, risultato dalla consapevolezza di un repertorio diglottico, punta all’adozione di varietà funzionali che assecondano, anche se parzialmente, le molteplici situazioni comunicative riportate in scena. In questo modo «il personaggio [...] modifica anche il proprio statuto»¹⁵, riuscendo a garantire e a marcare l’espressività e l’umorismo della partitura testuale.

4. La scortesia in scena

Nella prefazione all’edizione del 1974 di “Teatro dialettale leccese” Protopapa scriveva che nelle sue commedie non si nasconde nessun intento etico-morale o di critica nei confronti della società rappresentata. Significativo è, invece, il sottotitolo ‘per divertire me stesso’ dal quale si rintraccia un proposito più modesto: intrattenere. Mediante il susseguirsi di azioni comiche e di imprevisti talvolta farseschi l’autore non intende correggere difetti o debolezze; d’altro canto, «che cosa vorremmo correggere nell’umanità della nostra epoca? È così pacifica, così sincera, così onesta, così altruista, così affratellata, così contenta che sembra vivere in Paradiso» (Protopapa 1974)¹⁶.

In queste brevi righe si palesa l’ironia e si mette in risalto, contrariamente alle parole di positività utilizzate, l’irascibilità, la slealtà, la disonestà, l’egoismo e

¹³ Tali aspetti meritano un’analisi dettagliata e si rimanda a studi successivi che mettano a fuoco le diverse caratteristiche linguistiche e le strategie testuali delle commedie in esame.

¹⁴ Cfr. P. PUPPA, *Lingua de torchio e lingua del corpo*, in ID. (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 11-32. Ma anche GIOVANARDI, TRIFONE, *La lingua del teatro*, cit.

¹⁵ PUPPA, *Lingua de torchio e lingua del corpo*, cit., p. 27.

¹⁶ PROTOPAPA, *Teatro dialettale leccese...*, cit., p. 6.

l'ostilità dell'uomo contemporaneo: probabilmente è questo il motivo per il quale la caratteristica primaria delle commedie contenute in questa raccolta è proprio la scortesia. Il contrasto, lo sgarbo e la ruvidezza servono, però, alla costruzione dell'azione scenica e alla realizzazione di effetti comici. Proprio G. Leech¹⁷ conferma che «impolite behavior can be entertaining» tanto nelle rappresentazioni teatrali¹⁸ quanto nei prodotti televisivi e cinematografici.

Secondo gli studi sulla (s)cortesia linguistica¹⁹, alla base di un atto comunicativo scortese si colloca l'intenzionalità: la scortesia, parafrasando J. Culpeper e C. Hardaker²⁰, ha luogo quando il parlante comunica intenzionalmente un attacco alla faccia, oppure quando l'interlocutore percepisce un atto linguistico scortese come intenzionale, o, ancora, quando queste due opzioni si verificano contemporaneamente.

Le personalità in scena operano mediante la faccia negativa, ovvero con il proposito di affermare la propria azione e di non essere ostacolati nei propri scopi²¹. In particolare, con l'obiettivo di essere scortese, il parlante esprime delle valutazioni che sono vantaggiose per sé stesso e svantaggiose per l'interlocutore. Dunque, l'atto scortese, così come quello cortese, è legato alle emozioni e ai valori morali degli individui, ma soprattutto alle volontà, alle qualità, agli obblighi, alle opinioni e ai sentimenti propri e altrui. Tenendo conto di tali fattori, G. Leech²² elabora una *General strategy of impoliteness*, che qui adotteremo per mettere in rilievo il comportamento conversazionale dei personaggi e i possibili effetti comici originati da atti linguistici conflittivi.

Le strategie della scortesia si basano sulla violazione di alcuni principi che regolano la comunicazione, o meglio sull'attribuzione di valori favorevoli all'emittente e sfavorevoli all'ascoltatore: si tratta delle massime della generosità, del tatto, dell'approvazione, della modestia, dell'obbligo dell'interlocutore, dell'obbligo del parlante, dell'accordo, della reticenza dell'opinione, dell'empatia, della reticenza emotiva²³.

¹⁷ G. LEECH, *The pragmatics of politeness*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 220.

¹⁸ A tal proposito cfr. J. CULPEPER, *Language and characterisation. People in plays and other texts*, Hong Kong, Pearson Education, 2001.

¹⁹ Per un approfondimento si vedano in particolare R.J. WATTS, *Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; J. CULPEPER, *Impoliteness. Using language to cause offence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; J. CULPEPER, C. HARDAKER, *Impoliteness*, in J. CULPEPER, M. HAUGH, D.Z. KÁDÁR (a cura di), *The Palgrave handbook of linguistic (im)politeness*, cit., pp. 199-225.

²⁰ CULPEPER, HARDAKER, *Impoliteness*, cit., p. 203.

²¹ Cfr. P. BROWN, S.C. LEVINSON, *Politeness: some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 62.

²² In opposizione alla *General strategy of politeness* elaborata già in G. LEECH, *Principles of pragmatics*, London, Longman, 1983, e poi sviluppata in ID., *The pragmatics of politeness*, Oxford, Oxford University Press, 2014. In prima istanza è chiaro che la scortesia sembra operare mediante la violazione delle massime conversazionali griceiane e dei principi della cortesia di Lakoff.

²³ *Ivi*, p. 221.

La **massima della generosità** viene violata attribuendo valore sfavolevole alla volontà altrui e viene messa in atto mediante il rifiuto, la minaccia o anche la maledizione.

- (10) *(Entra Tora, seguita da Pati)*
- 1 Tora: *None, none, è inutile: nu' tte la mintu la cuperta te sita. Ma uardàti e bbetiti: ole cu mmintu la cuperta te sita subbra llu liettu, e ccu nci se stenda te susu cu tutte le scarpe.*
 - 2 Pati: *Nu' sse llurda la cuperta. Le scarpe suntu noe, pulite.*
 - 3 Tora: *Nienti. Se ue' mmueri, te spuegghi e tte curchi intra li lanzuli.*
 - 4 Pati: *Ma sta bbetiti cce b'è ddespettusa? (A Tora). Ma nu' ddubbitare, ca la prima fiata ca te egnu a nsennu, te zziccu pe' capiðði e te strasçinu an terra.*

Nell'esempio (10) Tora si rifiuta di acconsentire alla richiesta del marito e lo fa, da un lato, reiterando l'avverbio di negazione *none* (turno 1), con sillaba paragogica, e intensificando l'opposizione con l'avverbio *nienti* 'niente da fare' (turno 3), dall'altro, rivolgendosi all'interlocutore dapprima con la seconda persona del singolare (*tte la mintu* 'te la metto') e poi, per segnalare un distanziamento, con la terza (*ole* 'vuole', *ccu nci se stenda* 'che si stenda'). A sua volta, Pati, per rispondere al dissenso della moglie, opera mediante un atto dichiarativo di minaccia, espresso con un periodo dal valore temporale-ipotetico (*la prima fiata ca te egnu a nsennu, te zziccu pe' capiðði e te strasçinu an terra* 'la prima volta che ti vengo in sogno, ti prendo per capelli e ti trascino per terra'), che descrive una vera e propria azione aggressiva.

Rifiuto e intimidazione sono spesso concomitanti nelle commedie esaminate. Lo si verifica anche nel dialogo (11) tra padre e figlio: alla minaccia di Pati – formulata con il raddoppiamento della congiunzione disgiuntiva *o* (turno 1), in grado di mettere in evidenza la conseguenza negativa in caso di inadempienza della volontà paterna – corrisponde il rigetto di Requenzinu, il quale si serve ancora una volta dell'avverbio di negazione, rafforzato dall'interiezione deprecativa *mai sia* 'non sia mai' e da *cchiuttostu* 'piuttosto', usato con valore avversativo.

- (11)
- 1 Pati: [...] *Ehi, uagnone: o studi cu tte mpari a tterare cause o te bba' mpari a tterare spacu. (Fa il caratteristico gesto del ciabattino che cuce una scarpa a mano)*
 - 2 Requenzinu: *No, no! Scarparu? Mai sia! Cchiuttostu au alla scola pe' tutta la vita!*

Con la violazione della **massima del tatto** si tende a minimizzare i costi e ad attribuire valore favorevole alla volontà propria del locutore. Ciò si verifica, come evidente nell'esempio (12), mediante l'imposizione e, quindi, con il semplice utilizzo di atti diretti di tipo iussivo.

- (12) 1 Ntoni: *Nu' tte azzardàre cu sali. (Raggiunge Sasa, l'afferra e la trascina al centro della scena) Làssalu stare, pèschiu pe' iòdu. Sçiàmuninde. Sçia' parlàmu cu llù direttore te lu manicòmiu. Ni tecìmu cu sse lu pìghia ntorna e cu sse lu tègna caru caru. Sçiàmu, sçiàmu. Camìna. (Si voltano e s'incamminano: Sasa a sinistra, Ntoni a destra. Fatto un passo, si urtano la testa).*

È sufficiente l'uso dell'imperativo – come per *nu' tte azzardàre* ‘non ti azzardare’, *làssalu stare* ‘lascialo stare’, *camìna* ‘sbrigati’, *sçiàmuninde* ‘andiamocene’ o *sçiàmu, sçiàmu* ‘andiamo, andiamo’ – perché la battuta acquisisca una certa forza perlocutoria e l'ordine risulti scarsamente mitigato e tendenzialmente conflittivo.

Le **massime dell'approvazione e della modestia** riguardano il valore assegnato alle qualità degli interlocutori e la loro infrazione comporta la denigrazione e il biasimo dell'altro e il compiacimento verso sé stessi.

Senza dubbio il giudizio negativo sulle qualità altrui viene espresso nelle commedie di Protopapa attraverso l'insulto (cfr. § 2). Numerosi sono gli aggettivi, come *scema*, *ciuccia*, *baccalà*, o collocazioni fantasiose come *ciùcciu zzeppu* ‘asino carico’ o *pècura zzoppa* ‘pecora zoppa’, spesso combinati in scambi veloci di battute (13).

- (13) 1 Tora: *Si' preputente.*
2 Pati: *Sinti puntusa.*
3 Tora: *Pati fetente.*
4 Pati: *Tora scamùsa.*

Non mancano frasi dichiarative con focalizzazioni (es. *Ièu me cretìa ca l'unicu cretinu eri ttie* ‘Io credevo che l'unico cretino fossi tu’) ed esclamative ellittiche introdotte da *cce* ‘che’ reggente un sintagma aggettivale (es. *Ma cce scostumàta te fimmena!* ‘Ma che maleducata di femmina che sei!’).

Per ostentare le qualità proprie ci si serve dell'immodestia. In un passaggio di “La 'uàrdia”, due donne, Nina e Tora, si trovano a dibattere sulle inclinazioni di alcune giovani ragazze: mentre Nina disprezza la condotta delle signorine che, affacciate alla finestra, importunano i giovanotti, Tora dissente in maniera fredda e indisponente.

- (14) 1 Nina: *Ma timme, te pare bellu a ttie cu ffèrmanu tutti i giovanotti ca pàssanu te nanti alla fenèschia loru?*
2 Tora: *E a tie cce tte nde preme?*
3 Nina: *Me nde preme, sì, ca pe' iòde nu' tròanu maritu l'àutre figghie te mamma. Uàrda la fenèschia te casa mia: nci iti mai nu giovanottu fermu?*
4 Tora: *No.*
5 Nina: *E dicu, te pare giustu? Ca puru nui pacamu le tasse.*
6 Tora: *E figghiata percè nu' sse nfàccia?*
7 Nina: *Stae nfacciàta te la matina alla sira. Ca perciò stae sempre custepata.*

- 8 Tora: *E allora, cce bai cchiàndu?*
- 9 Nina: *Ma figghiana nu' po' ffare quiddu ca fannu le piscindule.*
- 10 Tora: *Percè? Cce fannu?*
- 11 Nina: *Comu passa nu' giovinottu, cu na scusa e cu n'àutra, lu òblicanu cu sse fèrma. Mo' fannu finta ca ni cate nu fazzulettu, mo' na pettinessa, mo' na chiài.*
- 12 Tora: *E figghiana nu lle po' fare ste cose?*
- 13 Nina: *No. La Cicia mia è figghia te mpiecatu postelegrafònicu, e, perèdda, besògna cu fazza la sèria pe' lla dignità te la posta e de lu telègrafu, comu tice marituma. Quiddè, invece, te cce s'ànù preoccupare? Te la dignità te lu pisce te lu sire loru? Tie nu' tte nd'à' ccorta filu ca figghiana è na strìa seria?*

Nel dialogo (14), Nina, violando la **massima della modestia**, esalta le virtù della propria figlia, soprattutto nell'ultimo turno (*perèdda, besògna cu fazza la sèria pe' lla dignità te la posta e de lu telègrafu* 'poverina, bisogna che faccia la seria per la dignità della posta e del telegrafo'), in opposizione ai comportamenti delle altre, delle *piscindule* 'pescivendole'. In particolare si mette in atto un sistema pronominale e aggettivale che oppone il sé (e il noi) agli altri: è il caso delle forme di prima persona singolare (es. *me nde preme* 'mi importa', *te casa mia* 'della mia casa', *figghiana* 'mia figlia', *la Cicia mia* 'la mia Cicia') e della prima plurale (es. *puru nui* 'anche noi') del tutto divergenti rispetto alla terza persona plurale (es. *pe' idde* 'a causa loro', *quiddè* 'loro', *te lu sire loru* 'del loro padre') adottate per discreditare le azioni altrui e per compiacere sé stessi.

Quando l'ostilità è legata agli obblighi propri o a quelli degli altri, il gioco di faccia può prevedere rispettivamente il rifiuto o la pretesa di adempienza a una data imposizione (**massime dell'obbligo**). Un esempio di tale dualità è dato in (15), i cui protagonisti, Pati e Lord Demogh (un lord scozzese, cfr. § 2), costruiscono l'interazione attraverso atti di minaccia (turni 1, 2 e 4), che porteranno a una sfida a duello. In particolare, Lord Demogh esige delle scuse da parte di Pati (turno 3), quindi attribuisce un alto valore all'obbligo del suo interlocutore, e utilizza i verbi esercitativi *chiedere* e *sfidare*. Da parte sua, Pati si rifiuta di adempiere a tale richiesta, violando anch'egli la massima dell'obbligo, in quanto non riconosce l'offesa e, pertanto, la necessità di scusarsi, producendo atti scortesi di intimidazione (*T'aggiu tittu cu' tte nd'iaì, ca se no, te scòtulu la mòggia a furia te cazzotti [...]* e *te fazzu dentàre pulitu* 'Ti ho detto di andartene, altrimenti ti tolgo il fango di dosso a forza di pugni e ti faccio diventare pulito').

- (15) 1 Lord Demogh: *O dare me indennizzo dieci milioni lire o io denunciare.*
- 2 Pati: *(Spingendolo fuori) Sienti: o tu andare via di pressa o io cacciarti a càuci in lucullo. (Gli assesta un calcio nel sedere)*
- 3 Lord Demogh: *A me fare offesa? Sapere chi essere Lord Demogh? Chiedere subito scusa.*
- 4 Pati: *T'aggiu tittu cu' tte nd'iaì, ca se no, te scòtulu la mòggia a furia te cazzotti (Gli mostra i pugni) e te fazzu dentàre pulitu.*

- 5 Lord Demogh: *Invece chiedère scusa, minacciare? Allora, io sfidare duello.*
- 6 Tora: *A duellu? Sorte noscia!*
- 7 Pati: *Ma ci me l'à mandatu?*
- 8 Lord Demogh: *(Dalla propria borsa trae due pistole) Sceglière una.*

Il disaccordo – o meglio l'infrazione della **massima dell'accordo** – verso le opinioni altrui si realizza attraverso la tendenza a riprodurre catene di obiezioni e repliche. Dal dialogo riportato in basso (16) la conflittualità emerge dall'uso di atti di domanda non canonici.

- (16) 1 Tora: *E cce putìmu fare nui?*
- 2 Nina: *Li facìmu spusare.*
- 3 Tora: *Spusare? E cce bète pìttula?*
- 4 Nina: *Ni tamu inti giurni te tiempu.*
- 5 Tora: *Tie nu' si' mancu fessa, cummàre. Imu fattu tantu cu ffacìmu nu figghiu 'uàrdia e buèi tte nde lu purti prima cu spìccia lu mese? Bu la putiti lliàre te capu tie e figghiata. Se lu Requenzinu nu' rria a quarant'anni, ièu nu' ni tau lu cunsensu.*
- 6 Nina: *Ca ttie ni l'à' dare? Se mai, ni l'à dare marìtuta.*
- 7 Tora: *E ci ete marìtuma?*
- 8 Nina: *Nu' bè llu sire?*
- 9 Tora: *Ttie stai troppu arretrata. Moi nisciùnu tene paternità. Nde l'ànù lliàta te tutte parti. Già! Lu Statu s'à lliàtu te ogni responsabilità, e nisciùnu sape cchiù te ci è figghiu.*

Fatta eccezione per la prima battuta di Tora, che utilizza la formula interrogativa per richiedere informazioni, le successive domande (turni 3, 5, 6, 7, 8) sono di tipo retorico, servono cioè a comunicare una risposta e funzionano, pertanto, come atti esclamativi, utili a esprimere stupore²⁴, dissenso. Tali interrogative si caratterizzano per l'inversione del soggetto, che compare frequentemente posposto al verbo.

Si evidenzia in questo dialogo una divergenza mitigata, giocata su una sottile contrapposizione ideologica fra le due donne, che viene tuttavia rinforzata dagli insulti *tie nu' si' mancu fessa* 'tu sei troppo stupida', *ttie stai troppu arretrata* 'tu sei troppo arretrata'.

Sul versante opposto al disaccordo si pone la violazione della **massima della reticenza dell'opinione** che consente di assegnare un forte valore all'opinione personale. Nel passaggio (17) sia Pati sia Tora corroborano il proprio parere con presunzione, ovvero presupponendo la veridicità dei propri convincimenti: la supponenza si realizza, analogamente al disaccordo, mediante la riproduzione di domande retoriche.

²⁴ Cfr. E. FAVA, *Tipi di frasi principali. Il tipo interrogativo*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III (*Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*), Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 70-127.

- (17) 1 Pati: *A mie, st'idea te li spiriti, nu' mme persuàte. Li spiriti cce nd' ànu fare te li sordi?*
 2 Tora: *Comu cce nd' ànu fare? Te cce càmpanu, te aria?*
 3 Pati: *Ma sentìtila! Secundu ttie, li spiriti m àngianu e biènu?*
 4 Sucre: *Se sono spiriti, non possono avere esigenze materiali.*
 5 Pati: *Comu ticu ièu.*

La violazione della **massima dell'empatia** – ricordiamo la terza regola della cortesia di R. Lakoff²⁵ “Mettilo al destinatario a suo agio, sii amichevole” – rimanda alla vicinanza, alla partecipazione emotiva fra gli attori dell'azione comunicativa. Nel frammento (18)²⁶, ambientato in un'aula di tribunale, l'espressione della reciproca antipatia fra Chicca e il Pretore è veicolata dall'adozione di due codici linguistici diversi, il dialetto per la donna e l'italiano per il funzionario pubblico. Ancora, nella piena noncuranza dell'asimmetria dei ruoli, le regole della deissi sociale vengono completamente disattese: mancano, da entrambe le parti, le formule di saluto, gli allocutivi e i marcatori di cortesia (come ad esempio *per favore, prego*), l'adozione di pronomi, e il relativo accordo verbale, appropriati alla distanza fra i partecipanti i quali, invece, danneggiano la faccia selezionando i deittici di seconda persona (*ai* ‘vai’, *à* ‘capitu ‘hai capito’, *ttie* ‘tu’, *te* ‘ti’, *uàrda* ‘guarda’, *iti* ‘vedi’), per rivolgersi al pretore, e di terza persona (*venga, suoi, smetta, si ricordi, si comporti*), in direzione di Chicca.

- (18) 1 Pretore: *Venga avanti.*
 2 Chicca: *Mo'! Ai te pressa?*
 3 Pretore: *Non possiamo star qui ad aspettare i suoi comodi.*
 4 Chicca: *E ccurpa mia è stata? Ca se δdi fetienti nu' mme fajànu passare. Ci me tuzzàa, ci me spengia, ci me teràa. Mo' à' capitu?*
 5 Pretore: *La smetta! Si ricordi di essere davanti alla giustizia.*
 Chicca: *E ttie recordate ca propiu a nnanti alla giustizia m' ànu pezzecate le razze. Mo' te fazzu bbìtere comu me l' ànu nnervocate. (Si scopre un braccio e lo mostra al Pretore) Nah!*
 7 *Uàrda!*
 8 Pretore: *Ma sì! Cosa da nulla!*
 Chicca: *Cosa da nulla? Mo' ci se nde ccorge marituma iti cce*
 9 *ssuccete. Marituma è mmutu celusu.*
 Pretore: *Va bene, va bene! Intanto si comporti come si deve.*

Nello stesso dialogo, inoltre, violando la **massima della reticenza emotiva**, Chicca ostenta il proprio risentimento – enfatizzando il rilievo delle proprie emo-

²⁵ R. LAKOFF, *The logic of politeness; or, minding your P's and Q's*, in *Papers from the ninth regional meeting of the Chicago Linguistic Society* (a cura di C.W. Corum, T.C. Smith-Stark, A. Weiser), Chicago, Chicago University Press, 1973, pp. 292-305.

²⁶ Tratto da “Nna causa alla pretura”, un adattamento della commedia “I civitoti in pretura” di Nino Martoglio.

zioni – per aver subito delle molestie da alcuni testimoni presenti al processo al momento dell'ingresso in aula (*E ttie recordeate ca propiu a nnanti alla giustizia m'ànù pezzecate le razze. Mo' te fazzu bbìtere comu me l'ànù nnervecate. [...] Nah! Uàrda!* 'E tu ricordati che proprio davanti alla giustizia mi hanno pizzicato le braccia. Ora ti faccio vedere come me le hanno illividite [...] Nah! Guarda!', *Mo' ci se nde ccorge marituma iti cce ssuccete* 'Ora che se ne accorge mio marito vedi che cosa succede').

Il magistrato, a sua volta, dimostra disinteresse verso le rimostranze della signora: minimizza affermando *Ma sì! Cosa da nulla!*, valendosi dell'interiezione duplicata *Va bene, va bene!* e producendo enunciati di ammonimento, come *La smetta* oppure *Si comporti come si deve*.

In sostanza le strategie linguistiche adottate dal drammaturgo leccese sono il prodotto della combinazione fra più fattori: i) gli obiettivi comunicativi, ii) la faccia negativa, iii) il potere e la distanza sociale, iv) il coinvolgimento emotivo e v) le relazioni che intercorrono fra gli attanti. In tutto questo il dialetto, con le sue diverse forme e con i vari giochi linguistici, ben si presta all'ostilità verbale.

Come si è visto, gli atti di minaccia della faccia sono costituiti da azioni linguistiche dirette (*baldly*, come direbbero P. Brown e S.C. Levinson²⁷) che, nonostante possano essere interpretate come neutrali in molti contesti del quotidiano, nel teatro risultano essere intenzionali e rappresentano dei meccanismi necessari tanto per la caratterizzazione dei personaggi quanto per lo sviluppo dell'azione scenica e per la riproduzione del comico.

In una visione interazionale, l'effetto comico è possibile con la contestazione, l'aggressione, l'imposizione, il discredito, vale a dire con la violazione di regole pragmatiche della conversazione e della cortesia. Lo stesso U. Eco²⁸ ha dimostrato come l'umorismo sia generato dall'infrazione delle massime conversazionali di Grice, stabilendo che le figure di pensiero, come la comicità, sono efficaci quando, implicitamente, si riesce a mostrare la deviazione – che Eco chiama 'variazione' – dalla norma: di fatto, nella finzione dell'opera teatrale la scortesia limita l'empatia, rompe gli equilibri sociali, sovverte i principi di cooperazione, ma fa sicuramente nascere il riso negli spettatori.

²⁷ BROWN, LEVINSON, *Politeness: some universals in language usage*, cit., p. 60.

²⁸ U. ECO, *Il comico e la regola*, in ID., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 253-260.

